

КЗРА 669

1923

1



МОДЕРНО ИЗКУСТВО

ДВУСЕДМИЧНО СПИСАНИЕ

== ЗА ИЗКУСТВО, КРИТИКА И КУЛТУРЕН ЖИВОТ. ==

Редактор: Евг. К. Теодоров.

Красота и нравственост.

Бодлер казва: „Целта на изкуството е в служене на Красотата“.

Истината и нравствения проблем не могат да бждат негово съдържание, тъй като всяко отклонение на поета на страната на последните води към неизбежно понижаване уровня на изкуството.

Естетиката на парнасизма отдавна окончателно се освободи от всякакви условности и в това отношение парнасистите дълго време преди Нитче още дойдоха до тая страна на доброто и злото.

Готје, Мандес и Бодлер ни уверяват, че красота има навсякъде: в така наречените пороци и добродетели. Освобождавайки се от всякакви етически искания, те проповядват какво постъпките и явленията могат да бждат само красиви или некрасиви. Истинският поет е длъжен да бжде индеферентен към всичко, изключая своето собствено „аз“.

Уайлд, чиято естетика едва ли не е евангелие за днешната интелигенция, подобно на парнасистите твърди, че изкуството има свои собствени задачи и цели и то трябва да бжде независимо; всяка тенденциозност и идейност, според него, обезателно води към понижаване уровня му.

Реализма като направление завърши своята лебединна песен. Естетиката над морала — ето етическата формула на декаданса. За безнравствено поведение Верлен бе в затвора. Оскар Уайлд бе също осъден за престъпни наклонности. Верлен безсъзнателно е стоял и в живота си върху „тая страна на доброто и злото.“ Всичките модернисти с Верлена начело са егоисти и иморалисти. Отношението им към нравствените и демократически идеали се обрисова ясно в живота и произведенията им. Още Теофил Готје, подобно на Верлена, величаеше живота на бохемите, не признавайки никакви условности на съвременното нему общество; чрез своето поведение той дрзко е протестирал срещу нормите на морала и корективитета. По израза на Брандеса, той всъщност бил и си останал до самата смърт художник-циган, намиращ се в

постоянна вражда с обществото и неговите понятия за морал и благопристойност.

Сжстраданието към човека и неговото нещастие, според Готйе, е недостойно за истинския поет. — „Чувствителността нищо не значи и нищо не доказва.“ Както всички декаденти и Теофил Готйе счита, че красотата стои по-горе от морала; впрочем тази негова мисъл намираме художествено потвърдена в изящния му роман: „Mlle de Maupin.“

Бодлер в своето презрение към исканията на етиката е надминал Готйе. Всичко чисто и нравствено възмущава тъжната душа на поета. „Защо ми е твоята добродетел, щом ти бъдеш печална и красива!“

Как верно го е характеризирал Балмонт в следните стихове :

„Его манило зла, онъ рвалъ его цвѣты,
„Болотныя въ себя вздыхалъ онъ испаренья;
„Онъ въ грязной тинѣ прѣступленья
„Искалъ исканья красоты“.

„Исполненъ страшнаго нѣмаго упоенья,
„Въ вертепахъ низости, срѣди толпы чужи
„Скорбѣлъ он чуткою, тревожною души“.

Катюл Мандес заради дебютната си книга „Романа на една нощ“ бива веднага привлечен за оскърбление на морала.

„Нашия морал, нашето национално чувство, говори Барес, окончателно рухна и из тях ние не можем да почерпим никакви указания за живота; бидейки в очакване докато нашите учители изработят нови някакви несжмнености, потребно е да се държим о единствената реалност — нашето „аз“.

Единствената осезателна реалност — това е нашето „аз“ и целия останал свят — това са само „фрески“, които могат да ни се харесат или не.

Барес, както и Хюйсман проповядват един и сжщ индивидуализм, като по отношение въпросите на етиката се явяват сжщо такива иморалисти.

Към тия наброски не ще бъде излишно да прибавим нещо из афоризмите на Уайлда и етиката на Пшибишевски.

В книгата „Портрета на Дориан Грей“, която е един вид „естетическия манифест“ на Уайлд, между многото сентенциозни редове, срещаме следния твърде интересен възглед върху нравствения характер: „Единственото средство за да се избавим от изкушението е да му се отдадем, защото всяко потиснато желание ражда яд в душата, от който ние погиваме“.

„Нравствеността на всякъде е прибежище за хора, неразбиращи от красота“.

„Нравствеността тогава ние приспособяваме към хора, когато те ни са неприятни“.

„Самопожертвуването трябва да бъде запретиено със закони“.

С не по-малка пикантност се отличава и етиката на Шибишевски — дивният рапсод на днешния „Homo Sapiens“.

Ето какво говори той:

„Изкуството е отражение на живата душа във всичките нейни проявления, независимо от това, дали са добри или лоши, отвратителни или прекрасни. Вчерашното изкуство беше на служба у така наречената нравственост. Дори най-големите художници не са били в състояние да следят проявленията на душата, отделяйки ги от толкова преходящи понятия, като нравствени и обществени; всякога те обличаха своите творби с някакви нравствено-национални драпировки. Изкуството, както ние го разбираме, не познава никакви нравствени или обществени основи; за художника всички душевни проявления имат еднакво значение; той не се справя с тяхното случайно достойнство, нито с тяхното случайно добро или лошо влияние върху човека или обществото, а го цени въз основа на неговата изобретателна сила. Следователно: субстрата на нашето изкуство важи за нас изключително, заради своята енергия и съвършено независимо от това, явява ли се той добър или лош, красив или безобразен, порочен или добродетелен.“

Това е вече крачка напред пред парнасите на Уайлда — дори красотата тук няма значение. Важното е да има гжделичкане — колкото „по-силно и по-енергично“, толкова по-добре.

„Художникът“ не трябва да интересува никакви закони: обществени, етически, дори естетически — nihil! — нищо!

Изкуството няма цели: то само е цел, то е Абсолют. А веднаж — Абсолют, то не може да бъде заключено в никакви окови, не може да служи на никакви идеи, то е Владетел, Първоизточник, из който е изтекъл живота.

Тенденциозното, поучителното, забавното, патриотичното изкуство, което преследва каквато и да е обществена или нравствена цел — престава да бъде изкуство, а е само „biblia pauperum“ за хората, които не умеят да мислят или са недостатъчно образовани, за да се придържат о съответно ръководство. За такива хора са потребни пжтущащи учители, а не — изкуство.

Да се въздействува нравствено на обществото, да се буди патриотизм и да се крепи обществения инстинкт с помощта на изкуството, това значи да се унижи последното. Изкуството за народа, за тжлпите стои още ниско. Художникът не е слуга, не е възпитател, той не принадлежи на народа, ни на човечеството, не служи на идеи, на общество.

Ние не знаем никакви закони: ни нравствени, ни обществени, не признаваме никакви мнения!

Художниковия индивидуализм според Шибишевски се

корени в стѣпента на силата с която възпроизвежда състоя-
нията на душата си, или — той е една космическа, метафи-
зическа сила в която се проявява Абсолютът и Вечността. И той
бива еднакво чист и свят, когато възпроизвежда страшно прес-
тѣпление, открива отвратителна мръсота, или когато отправя
очи към Бога, потънал в блясъка на своята великолепа лъ-
чезарност.

Николай Дончев.



* * *

Некой пей в леса — отвъд реката —
Глас звънлив се на вълни люлей.
Пълна е с купнежи тишината,
Пълна е със спомени душата —
Песен мен позната некой пей.

Всека дума е могъщо страдна,
Всеки звук ме трепетно владей;
Некой пей за волята безвластна,
Пей за любовта безумно сладна,
Ах, за мойта младост некой пей.

Некой пей — зове душа незнайна
В тъмното мълчане на леса.
Дивно вечната зове ме тайна
На нощта тържествено сияйна
Под безбрежни родни небеса.

Ник. Вас. Ракитин.



Тихата стая.

1. Възджхва гаснещата вечер —
О час на тайнствени слова!
Аз чувам: иде отдалече
Отглас на дневната мълва.

В небето тръпнат позлатени
Безбройни бисерни слънца.
О час, когато разделени
Си шепнат горестни сърца.

Ти слушай: песен тихо-нежна
Ни милва в тоя късен час
И обичта ни бело-снежна
В нощта витае пак над нас.

2. От небето гледа първата луна,
В стаята смълчана лее светлина.
Пейт ни сърцата, тръпнат и мълчат—
В погледа ти само виждам звезден път.
Вечността говори в светли висини.
Приказки разказват бледните стени.

Никола Никитов.

Ела...

Ела, о хубав слънчев ден
Разпънал своите златни мрежи,
Че в мене — странник отчужден
Ридаят вечерни копнежи...

Но зная, болното сърце
Лъчи измамено ще чака,
И сякаш призрачни ръце
До смърт притискат го сред мрака...

Ела и в хиляди души
Да видиш как света пропада,
Как всичко светло се руши,
След нощ без сън и без отрада!

След толкоз мрак и тишина
Ела, во слънчеви одежди,
Че тук под скръбната луна
Умират бисерни надежди...

Д. А. Миленски.

Утро.

Първи лъч припламна плах	И расте разстлени свят
В моите стъкла,	И расте сияй...
Звънна с детски, палав смях	Варка—теменужен цвят,
В ранната мъгла.	В теменужен край

Музика от краски тук	Аз съм съм и смях и плам —
В стаята разля,	Аз съм малък бог.
Всеки цвят и всеки звук	Всичко шепне ми едвам
В изкри разпиля.	— Ти си малък бог,

Той прогони блудни мрак,
Сенките, скръбта
Цъвнал, като розов мак
В бляна на нощта.

Някой в мен се тихо смей
Спомнил детски блян,
Някой в мене тихо пей
От лъчи пиян...

Бяла чайка полетя.
Пей безкрая в мен.
През лазури и цветя
Трепна нови ден.

Евг. К. Теодоров.

Есенни минзухари.)*

Защо се случи това? Това не е ли закона на скръбното очарование, което се роди тогаз? Ние се срещнахме тъкмо тогава, когато всичко се разделяше: полето — със своята трева, гората — със своите листа, небето — със своята ведрина и блясък. Есента, която незабелязано подавя сърцето с въздишка, и погледа премрежава с умора, беше се настанила във всяко избрано кътче, където толкоз силно влечаха стъпките на безлюдие и тъжната прелест на оголелия лес.

Там всичко изглеждаше развенчано и напуснато. Явно личеше горестта на посържалата природа, а във въздуха се чувствуваше скръбната пауза след прозвучалата музика на преминалото лято. От едни дървеса листата до последни се бяха оронили и нападали по земята, опалена от люта слана; на други — те стояха запазени но неподвижни, корави и странно червени като запалени сърца, които свидетелствуваха за тъжната повед на тяхната мимолетна смърт. Тъкмо на това място, зад подобна една ела, прилична на обхваната от огнен пламък, преминахме бързия горски поток, пенест и ромонлив. На равнината, отсам до самия негов бряг, бяха нацъвнали едри есенни минзухари. Сините им цветове, скромни и рядко пръснати по възвишението и падината на откритото прибрежие, дето се виждаше оцеляла тук-там зелена, но все пак посърнала трева, силно примамваха очите, жадни за пресни и ярки шарове. Тя набра от тях и ми подаде. Това беше след дългите мъжчеливи стъпки, след печалните погледи и мечтателно наведените глави, с каквито се минава под обезлистените ветви на оголелия лес.

Но защо се случи така? Защо денят на нашата среща съвпадна с времето на печалната раздяла на вековния лес от

своите листа, на гнездата от своите птички, на поляните от своите благоуханни цветове, на небето от чистата синина, на въздуха от родните му звукове? Есенните минзухари — мечтите на закжснелата есен, бяха единствените цветове останали тогаз да напомят онова, което си отива тжй бжрже от живота. Техният син цвят — символ на надеждата — се явяваше като нея самата в последния момент на скржбното умирање на примамливото и прекрасното. Те бяха като най-скжровените думи, останали недоизречени, и като най-нежната песен, забравена да се изпее.

Последните цветове на смирената и замислена есен, които родиха тогава пжрвите страдания в моята душа...

Иван Карановски.

Едгар По.

Метценгерщайн.

Pestis eram vivus — moriens tua
mors ero. Martin Lutter.

Ужаса и сждбата са блуждаели по земята през всички векове. Защо да определям времето кжм което се отнася моя разказ? Ще се огранича с забележката, че в епохата, за която аз говоря, в Средня Унгария е сжществувала твжрда, макар и скривана вяра в учението за преселението на душите. За самото учение, тоест за неговата лжжливост или вероятност аз нищо няма да кажа. Потвжрдявам, впрочем, че нашето недоверие в значителна степен „vient de ne pouvoir être seuls“ (както говори Лабрюиер за нещастиего). Но в тия унгарски суеверия имаше точки положително граничещи с абсурда. Те, унгарците, се разминаваха в твжрде сжществени неща сжс своите източни авторитети. Например „Душата“, говорят пжрвите, (аз цитирам думите на един остроумен и интелигент парижанин). — Ne demeure qu'une, seule fois dans un corps sensible. Ainsi un cheval, un chien, un homme, même n'est que la ressemblance illusoire de ses êtres“.

Фамилията Берлифитцинг и Метценгерщайн враждуваха от векове. Никога още два тикива знаменити дома не са питаели един кжм друг такава смжртна умраза. Произхождението на тази вражда, струва ми се, трябва да тжрсим в думите на древното пророчество: „Страшно падение ще постигне високото име, когато като ездач над кон, смжртността на Метценгерщайните вжзтжржествува над безсмжртието на Берлифитцингита. Без сжмнение тия думи сами по себе си, почти или сжвсем, са лишени от смисл. Но и по-нищожни причини доведоха и то не тжй отдавна, кжм толкова значителни последствия. При това тия две владения бидейки един до друг отдавна си сжперниччаха в делата по управлението на страната. Освен

това, близки сжседи рядко биват приятели, а обитателите на замжка Берлифитцинг можеха да погледнат от своите високи кули право в прозорците на двореца Метценгерщайн. А повечето феодално великолепие сжглеждано през тия прозорци не е могло никак да укроти раздражителните чувства на по-малко древните и по-малко богатите Берлифитцинги. И какво удивително в това ако думите на пророчеството, макар и глу-пави, успеха да вселят и поддържат враждата между двете фамилии вече предразположени кжм разпри за наследствено сжперничество. Пророчеството по видимо обещавахе, ако само то обещавахе нещо, тжржеството на вече упоменатия по-м-гжщ дом и разбира се възбуждахе сжс самото това по-сил-но ожесточение в представителите на по-слабия и по-малко влиятелния. Вилхелм граф Берлифитцинг, без да се гледа на неговото високо произхождение, беше вжв времето на нашия разказ, немошен и слабоумен старик, забележителен само сжс своята упорита и безгранична антипатия кжм семейството на сжперника, и такава страст кжм конете и лова, че нито пре-клонната вжзраст, нито телесната слабост, нито разстройството на ума му, можеха да го уджржат от ежедневните и опасни ловджийски подвизи.

Фредерик барон Метценгерщайн не беше още така стар човек. Неговия баща, министжр Г. беше умрял млад. Майка му, леди Мария, скоро го последва. В това време Фредерик беше изпжлнил осемнадесет години. В града осемнадесет години не са много; но в глухотата — в такава великолепна глухота, каквато представлявахе ат себе си стария чифлик, махалото се клати много по-бжрже. По силата на някои особени обстоя-телства младия барон встжпи вжв владение на своите обширни имения веднага след смжртта на своите родители. Такова сж-стояние рядко се е падало на някой унгарски магнат. Замж-ците му бяха безброй. Главния от тях, по великолепие и раз-мер, беше „Двореца Метценгерщайн“. Околността на това име-ние никога не беше определена точно, но главния му парк само заемаше едно пространство от 50 мили.

Знаейки характера на младия наследник, не беше труд-но да се отгатне, как ще се разпореи той сжс своето коло-сално сжстояние. И действително не минаха и три дни, когато неговите подвизи надминаха вече очакванията и на неговите най-вжзторжени поклонници. Безсрамния разврат, отвратител-ните предателства и нечуваните жестокости убедиха живо треперящите васали, че нито робската угодливост от тяхна стра-на, нито гласа на сжвестта в него, бяха в сила да ги запазят от ногтите на малкия Каликула. На четвжртия ден вечерта се запалиха конюшните на замжка „Берлифитцинг“ и едино-душното мнение на сжседите прибавяхе подпалването кжм вече безобразния спжсжк на престжпленията и гнусотиите на барона.

През времето на суматохата произведена от това събитие, младия магнат седеше потънал, повидимо, в дълбоки размишления в обширната и мрачна горня зала на фамилия дворец Метценгерщайн. Великолепните, макар и избелели тжкани навжсено спуснати по стените, представляваха безкрайна верита от мжгливите и величави образи на неговите знаменити прадеди. Тука прелати и кардинали в бели маңтии, в кржга на властителите и суверенните, налагащи „veto“ на желанията на земния крал или уджржаци вжрховния fiat на папите и метежния скжптжр на царя на тжмата. Там мрачните едри фигури на князете Метценгерщайн сжжпали с копитата на бойните си коне вжрху неприятелските трупове, поражаваха и най-силните нерви сжс своя грозен вид; а тука разкошните лебедови фигури на дамите от миналото време се унасяха вжв вихжа на призрачен танц под звуковете на вжображаема мелодия.

Между това, когато барона се преслушваше или се преструваше че се преслушва в нарастващия шум от конюшните на Берлифитцинг, а може би измисляше нова още по-смяла пакост, неговия поглед неочаквано попадна вжрху изображението на грамаден кон с необикновена величина, като че принадлежащ на сарацина — родоначалник на дома на неговия сжперник. Самия кон на предния план на картината стоеше неподвижно, като статуя, а изхвжрления от седлото ездач загиваше от меча на Метценгерщайн.

Дяволска усмивка се мярна на Фредериковите устни, когато той забележа картината, вжрху която безсжзнателно се спря неговия поглед. Но той не откжсваше от нея очи. Някакво непонятно за самия него безспокойствие бе сякаш загжрнало сжс саван всичките му душевни способности. Той изпитваше нещо странно, някакжв си кошмар на яе. Колкото повече гледаше, толкова по-силно го обхващаше това омайване, толкова по-трудно му беше да отмахне погледа си от омагйосания ковйор. Но смущението отвжн все повече нарастваше и той с трескави усилия се откжсна от картината и погледна на пурпурното сияние, което се виждаше през прозореца. Това, обаче, му се отдаде само за един миг — в сжщата минута погледа му се вжрна пак машинално кжм картината. И в извжнредно изумление и ужас той се убеди, че главата на гигантския кон беше изменила своето положение. Шията на животното по-рано, като че ли наведена в скржб над падналия господар, сега се протягаше по направление кжм барона. Очите по-рано невидими, приели човешко изражение и се наляли с кржв, а устните, очевидно на побеснял кон, бяха се разтворили и под тях се показваха ред безобразни зжби.

Поразен от ужас, младия магнат пристжпи кжм вратата. Когато той я разтвори ивица от пурпурните отблясжци се втурна в стаята, сянката на барона падна на ковйора и той

трепна, като забеляза, че тя приличаше на изображението на безпощадния убиец на сарацина Берлифитцинг.

За да се избави от кошмара барона излезе навън. При главните врати на замъка той срещна трима коняри. С големи усилия и с явна опасност за живота те одържаха лудо теглящия се гигантски кон.

— Какъв е този кон? . . . Къде го водите? — сърдито попита юношата забелязъл веднага, че това бясно животно е двойник на фантастичния кон на ковчора.

— Това е ваша собственост, господарю. — отговори един от конярите — поне никой не е заявил правата си върху него. Ние го заловихме, когато той цял в пяна се носеше из горящите конюшни на замъка Берлифитцинг. Предполагайки че този кон е на стария граф, ние го отведохме в замък, но там ни казаха, че те не са имали никога такъв кон. Това е толкова повече странно, защото, както се вижда по следите на неговото тяло той е избягал от огъня.

— А, на челото му са отпечатани буквите В. Ф. Б., — забеляза другия коняр, — аз мислех, че това са началните букви на Вилхелм фон Берлифитцинг; но всички в замък го-ворят, че не им е известен този кон.

— Твърде странно! — замислено произнесе младия барон, очевидно не съзнаващ своите думи. — Вие имате право — забележителен кон, чуден кон, макар както справедливо отбелязахте дивия и неукротимия му характер. Нека той бъде мой, — прибави той след кратка пауза — може би, такъв ездач, като Фредерик Метценгерщайн, ще се справи и с дявола от конюшните на Берлифитцинг.

— Вие се лъжите господарю; коня не е от конюшните на графа. Ако това беше така, ние не бихме се осмелили да го доведем пред дредствителя на вашата фамилия.

— Наистина! — отсечено забеляза барона. И в същата минута от замък избяга паж цял почервенял и задъхан. Той с шепот съобщи на барона за внезапното изчезване от стаята на парчето драперия, което назова, като прибави при това не-какви подробности; но те разговаряха така тихо че любопитството на конярите остана неудовлетворено. В течението на разговора младия Фредерик, както се виждаше се вълнуваше под наплива на разни чувства. Впрочем той скоро се оправя и с зловна решителност заповяда веднага да затворят стаята за която ставаше дума.

Следва.

Литературни силуети.

Х. Еверс.

В Еверс все още мълчи нямото „е“, което ще го направи най-високия връх на една литературна система, защото По не е станал за него частицата „по“ на сравнителната степен.

Неговите герои не се мъчат да напжлнят бжчвата на Данаидите с сжлзите си и ние не знаем дали нямат вкуса на дестилирана вода, защото те се срамят от тях и за да не ги види света изпиват ги сами.

Те ридаят без сжлзи, с вжзпалени очи, защото Еверс ги е изплакал сам в своя интимен живот и защото ужасът е страданието на нагрятото до бяло желязо.

Ние не им сжстрадаваме, защото сжзнанието не може да обхване ужаса и ние не ги разбираме.

Еверс — Исус, като него той се самопожертвува, давайки обет за мжлчание, осжждайки себе си на самота чрез неразбирането, той иска да направи живота за нас по-интересен — бех прочел, че сфинкса до Гизе бдящ над Ливийската пустиня се рушел но веднага си помислих, че това става не от атмосферните агенти, а защото няма вече гатанки за разтжляване.

Очертанието на Еверс е „Кривата линия,“ по която се движи неговото творчество; самия той в своите подеми и падения.

По „Кривата линия,“ която неврастеника Колридж чертае в алеите с своята походка, той тича обезумял, за да заблуди преследващите го по петите му „Ужасът“, скуката, пошлостта и отчаянието... Тя го води в Малщром, дето той тжрси защита от тжй сродния нему дух на По, на когото представява едно от последните превжплощения.

Еверс е садист: той дроби, разкжсва душата, опива се от чувството на мощ и разнообразие и неговата усмивка образува... „Кривата линия“ в дланта на лявата му ржка и тя предрича на писателския гржб да стане завеса за задкулиските класови борби на обществото. За пржв пжт той опровергава научната аксиома: „Правата линия е най-кжсото разстояние“... до лудницата.

Неговата ирония свисти с „С-з-з“, дето той вижда лицето на митичната медуза и пак остава жив.

Когато четете Еверса бждете предпазливи, неговата душа е пжлна с маскирани вжлчи ями и клопки за лисици. Неговото творчество е песен на сирена, защото самия Еверс, преобразен е „Паякът Кларимон“, който пжлзи по страниците на неговите книги, заплита читателя в своите мрежи, влива смукалата си в него, изсмуква го, за да го направи бездушен препарат, фетиш или абстракция и го изпжлни с собственото си сжддржание. Еверс видел отражението си в водите на Лета, когато е гледал там, вместо в катран, за да се лекува от вечната си безсжница, защото оригиналността е последното, отчаяно средство да избягаш от себе си.

Тя не е успяла да измие от сжзнанието му спомените за отвждното му сжществуване: той е Датне с едно не тжй кон-

кретно, а по общо мислене, защото е донесъл из Ада не самите видени положения, а тяхната същност — преживелицата, която в стремежа си да се прояви, намира съответни форми в действителния свят.

Еверс обича тжй много особените положения, които стимулизира както половото безсилие, тжй и творческата немощ, че ако му скимнеше да се самоубие, би се обесил на хлебното дърво, което арабите наричат „дървото на живота“.

Еверс е човека, който замисля някое велико дяло и неговите творби, пропити с ужас и страдание, съдържат отравени към самия него, за да свикне с мисълта за предстоящите мъчителни трудности на проектирания му подвиг.

Когато прочетох Еверса, разбрах, че декадентите били деца, които веднъж придобили способността да говорят, бръщолевят безсмислено само за да затвърдят тази си способност до часа, когато порасли вече духом, ще ни кажат своите велики истини.

М. Йорданов.

МУЗИКА.

Развоя на модерната музика.

Др. Паул Ертел.

Идеята да се постави в музиката програмен просpekt е твърде стара. Още Карл Дитерс фон Дитерсдорф (1739–1799) събрал своите 6 оркестрови симфонии върху овидиевите метаморфози (1785) ни даде такова силно доказателство за една „програмна музика“, че по-нататъшното развитие в това направление нямаше какво твърде дълго да се очаква. Кой не би помислил тук за „Pastoral symphonie“ на Бетховен, за самата негова „Eroica“ и без съмнение също и за „Новото“. От тогава са излезли безчислено много композиции в това направление и ние намираме една превъзходно удобна почва за него в тжй особено и щастливо пропагандираната от Лист форма за „Симфоничната поезия.“

При това, разбира се, не може да бъде никой спор разумен, относно факта, че способността на музиката да освободи конкретни настроения (не само картини) от голямата общност, така, че те да стоят като отбелязан признак за едно определено желано нещо е действително твърде ограничена. Всеки програмен компонист бяга скрито от опасността да види своето произведение неразбрано, ако той не е съвсем точно детайлирал лейтмотива когото иска да съобщи на слушателите. Това обаче има пак своите дефекти, защото слушателя, после при непрекъснатото очакване появата на известна

определена, характерна музикална фраза, губи целостността, ансамбъла в обзора върху цялото и заедно с туй истинското наслаждение от музиката. Вследствие тая главна причина опитния компонист пренебрегва всички детайлни определения и открива само общия признак, под когото той иска да бъде разбран неговия опус. Тоя начин освен това вече ограничава фантазията върху единичното и отделното, въпреки достатъчния простор и общия поглед и наслаждението не ще бъдат затжнени. Това проличава особено напр. в случая с упоменатата „Pastoral-symphonie“ на Бетховен, а също и в симфонията „Im Walde“ и „Lenore“ на Йоаким Раф, в „Symphonie fantastique“ на Берлиоз и др.

Кратките надсловни върху отделните части, евентуалното препращане към известно познато стихотворение, поставят слушателя в положение да сгласи своите собствени усещания с желанните и описани от компониста музикални символи. Това ще стане толкова повече до колкото сюжета се движи около общепознати произшествия из живота на природата напр. буря, гръм, стихии. Така, стара традиция в музиката е изображаването на лов, винаги да се свързва с свиста на рога. Победното ликуване ще бъде предадено чрез съответните удари на тромпетите, гибелта или пак нещо ужасно могат вече да се изразят сами чрез силата на музиката, даже евентуално без спомагателен надслов, когото тя приблизително ще определи, разбира се, добре подпомогната от инструментацията основана на по-обща субективни усещания. А когато и заглавието на произведението идва на помощ, като програмно определение на цялото, както е в увертюрите „Robespierre“ от Литолф или в симфоничната фантазия „Maria Stuarте“ тогава слушателя не ще остане в съмнение, че напр. в тия два случая едно бурно оркестрово кресцендо, свързано с едно ясно избухване може да означава само гибелта на двамата герои. Разбира се, при това трябва да се предполага, че слушателя е бил запознат с трагичната съдба на Робеспьер и Мария Стюарт. Струва ми се, колкото и вече намерих, че тая възможна проста форма на програмната музика, да е най-верната щом тя същевременно дори за компониста има особената прелест, да може да бъде разгавана от слушателя тайната програма в най-различни направления.

Предшествениците на Бетховена, нашите стари класици като Хайден и Моцарт, са почти всякога твърде лесно разбираеми. При Хайден и дори още повече при Моцарт имаме весели, не близко определени настроения, които слушателя приема от тях, и с които той също така се свързва с удоволствие и приятност; защото повечето хора обичат да се наслаждават от веселата страна на живота. С това се и обяснява голямата привързаност към преди бетховеновите симфонии, чието съдържание те разбират леко и го намират лесно-раз-

бираемо. Сам вече Бетховен ни дава мъчни гатанки. Един типичен пример за това е неговата VII симфония в A-dur. A-dur представлява от себе си една отмерена тоналност; чиято веселост, може рядко да бъде затъмнена от тежки акцентирания.

Така последната фраза в A-dur е тъкмо един образец на бакханска разпущеност. Но в какво съотношение стои пак в това бавната, подобно траурен марш, тежко акцентирана фраза в A-moll, чието трио в A-dur звучи, като печална резигнация?

Духовити тълкуватели искат да видят тук един „Zug der Gefangenen“ („à la Fidelio“). Кой знае Бетховен не ни е оставил за това нищо след смъртта си. Да се доближим до разрешаването на тая гатанка е наистина твърде интересно. Същевременно трябва да забележа, че всеки компонист, който се отнася сериозно към своето съблжно изкуство, вътрешно изработва също една определена програма, ако сам външно не е съобщил нещо. Иначе музиката би била една безсмислена и неопределена маса от тонове, чието недостатъчно съдържание твърде често би било прозрачно. Всяка абсолютна музика подразбира законите на една определена логика, ако отсъствието на логика се забелязва, това представлява наистина в най-добрия случай също една музикална, обаче крайно незадоволителна композиция. Вследствие това всеки компонист е истински ако в процеса на творчеството се е сам ограничил за да постави една вътрешна програма в своето произведение, или с други думи: Всеки истински композитор е в същото време програмен композитор.

След като определих това, струва ми се ясно, че сега трябва да се отдалечим пак от повече или по-малко точно разделените определения и да се обърнем към чистата, абсолютна музика. Густав Малер пламенния, темпераментен виенски капелмайстор и извънредно способен компонист отхвърля „убедително“ това, щото да предаде симфоничните си произведения, с лежащите в основата им идеи на публичност. Той иска неговите симфонии да бъдат схващани като абсолютна музика.

И неотдавна Рихард Щраус, най-великия и модерен от сегашните музиканти ни е дал в своята „Symphonia Domestica“ само няколко кратки бележки отхвърляйки съдържанието на тая продукция, словославена почти от цялата критика, като едно чудно произведение, с съвсем ясна концепция.

Той отхвърля също „всичко по-обширно“ тъй вежливо, както и енергично. В това сега се състои и външната страна на „новото направление“ в модерната музика.

Рихард Щраус лежи в основата на това развитие. Промисления автор на „Heldenleben“ през един разговор върху достоинствата на модерната полифонична музика ми каза без страх, за моя крайна изненада следното: „Аз (Щраус) съм

дошел до убеждението, че всички изучавани контрапункти могат да бждат във всеки случай само средства към известна цел; за в бъдеще аз ще се пазя добре да не поставям на пръв план и то именно, като единствено в основата, контрапунктичните приплетености, защото голямата публика от така комплицираните произведения, почти нищо не е склонна да схване. Затова явява се необходимо, да се повърнем към простотата“. Тия думи, което се разбира от само себе си, ми направиха, като компонист силно впечатление и остават незабравими. А в действителност Рихард Штраус осъществи думите си. В своята по-нова симфония той се строго придържахме в тоя принцип — да продуцира всичко просто и ясно разбираемо, и това наистина му се отдаде. Възможната простота на мислите и тяхната форма се прозира от заплетеността на контрапунктите, та до момента на изискваната целесъобразност, която трябва да бжде сигнатурата на най-близкия музикален период. Че музиката, разширението на чиято хармония я затъмнява, може да бжде направена дееспособна чрез особени изкуствени положения, това Р. Штраус доказва бляскаво от своя страна в своята „Heldenleben“, където чрез един задържан от щрайх инструментите акорд в *Ges-dur* и с отклоняващия се от него с комплектна тоналност мотив на „Nörgler“ ни се предава едно весело свиждане. Това беше една колкото силна, толкова и гениална идея, и само една необикновено духовита инструментация би могла, както е в случая, да умекчи съответствено тия дисонанси и тая музикална твърдост, от които биха ти настръхнали косите.

Изглежда, че могъщите гении, че тяхните лапидарни и при това велики мисли могат да бждат облечени в новата хармонична форма—така от модерната музика ще възкръсне многожадувания спасител.

При все това би било несправедливо, от съдържаността на нашата „Musikgrossen“ да се вади заключението, че знанието на контрапункта, канона и фугата вече би могло просто да се поставят *ad acta*. Това е едно заблуждение. В тая област може да бжде създадено, даже днес, още нещо велико — мисля за органната композиция — само едно насърчаване, трябва свободно да определи, че изкуството за контрапункта не трябва да се счита за подхвърлено дете на една „математическа музика.“ Музиката и математиката, за съжаление, са фактически твърде неразривно свързани една с друга, обаче музиката на сърцето и на чувството, не трябва никога да говори за тая връзка, защото с това ще бжде изговорена нейната смъртна присъда.

Жизнената и пълна с живот музика въпреки всяко изкуство е днес повече от всякога лозунга на нашето време. Словото означава — над него е майстора на тона!

прев. от немски: Лелиян.

Критични бележки.

Иван Карановски — Поетична година.

Новата книга на Ив. Карановски е едно скромно и без-претенциозно книжле, — една галерия от стихове, в която бжлгарските писатели са представени с най-отбраните си произведения. Редко ще намерите страница, дето да не спрете любопитното си внимание и да не са зачетете с истинско наслаждение. Бжлгарската литература се наводни напоследък от много излишни стихотворни сборници. В това отношение една спретната антология би била тжко на място, тя би избавила читателите от труда да си тровят душите с произведенията на множество доморасли литературни драскачи.

Книгата на Ив. Карановски, обаче далеч не изпълня тази празнина. От гледището на една бжлгарска антология по типа на Д. Подвжрзачовата и Д. Дебеляновата, тя не издържа критика. Защото в антологията на Ив. Карановски, най-важното липсва исторически поглед, последователност, нагледност и система — вжобще на нея й липсват всичките изискуеми качества за да претендира за по-голяма чест и повисока титла, освен тази, която автора сполучливо й е дал.

Подбора на стихотворенията, с незначителни изключения, е добжр и внимателен. Авторжт е спазил, почти навсякжде, настроението на годишното време с настроението на стихотворенията.

Изданието е прегледно и красиво. Застжпени са почти всички по-крупни бжлгарски писатели.

Книгата на Ив. Карановски е една красива мозайка, сжчетана най-разнообразно, преплетена от всевжзможни настроения и поетически картини. В това отношение тя наподобява една извжнредно интересна феерия.

Цялата антология прилича на дневник на една отзивчива и впечатлителна душа: в нея често се срещат образцови стихотворения, изваяни в най-разнообразни форми. Това са по-скоро вжзторзите и покрусите на една душа, чиито настроения и духовни постижения са проникнати от началото до край. с една очарователна сжрдечност и простота. В това отношение тя много наподобява един красив букет, сбиран при разни случаи и в различни настроения.

Повечето от стихотворенията са картини из природата, което обстоятелство и придава на книгата характер на туристически дневник.

Книгата е интересна и заслужава да се прочете. Препожчваме я на всички.

П. Д.

Цена 3 лв.

